

FARKAS ANIKÓ

- DRÁMAI ÁLMOK -

Eugène IONESCO A király halódik és a
Bérméltküli gyilkos című drámájának értelmezése

Az abszurd művek, a műfaj sokrétősége, kevertsége folytán, több szinten értelmezhetők. Az eddigi elemzések - néhány kivételével - ezt a többértelműséget próbálták kiaknázni érthető módon, hisz így a művek legtöbb rétegét fel lehet tárni. Így aztán kevés olyan magyarázat született, amely totalításában ragadott meg egy-egy művet. Az én dolgozatom ezt a hiányt szeretné pótolni. Bár az abszurd alkotások logikai rekonstrukciója lehetetlen, olyan szervezőerőt kerestem, amelynek segítségével az alkotások egységes, zárt világokká alakulhattak. Megpróbáltam az értelmezést minél több szempontot figyelembe véve kiejteni, s olyan nézőpontot találni, amelynek segítségével a darabok a köznapit tudat számára is könnyebben megérthetők.

"Azt mondják, abszurd író vagyok... Divatos ez a szó, s mint azok általában, ki is megy majd a divatból. Mindenesetre elég homályos ahhoz, hogy semmit ne mondjon, és hogy mindent könnyen definiáljunk vele."¹

Íme, Ionesco véleménye az abszurd irodalomról, amelynek nagyjai között pedig őt is számon tartják. Ha tagadja is az abszurd irodalom létét, abszurd jelenségéről is beszél:

"Abszurd az, aminek nincs célja... Az ember elszakadt vallási, metafizikai és transzcendens gyökereitől és ezért elveszett; minden cselekvése értelmetlen, abszurd és fölösleges lesz."² Ez a gondolat, amely foglalkoztat minden abszurd író, s bár más-más módon alkalmazták az irodalmi gyakorlatban, ez fűzi össze őket.

Természetesen ez kevés ahhoz, hogy egységes, meghírdetett iskolához való tartozásról beszéljünk, de az abszurd nem is irodalmi irányzat, hanem sokkal inkább gondolkodásmód, szemlélet. Az "abszurd" tehát alapvető emberi állapotot jelöl, olyan világ emberének állapotát, amely elvesztette "metafizikai dimenzióját, s ezzel minden titokzatosságát"³ - ahogy M. Esslin fogalmazza. Az ember kitaszítottság-érzésével, szorongásával egyedül maradt a világban, ahol életének nem talál célt.

Ilyen ember Eugène Ionesco is, míg rá nem talál a színházra. Nem egyszerű rátalálás ez. Kezdetben kifejezetten ellenszenvet érez iránta, nem tud felszabadulni. Érti, hogy a színház elvesztette ősi alapját, a ritust, és eredendő funkcióját, a beleélésen alapuló bemutatást, amely a dolgok mélyebb, igazabb rétegét érinti. Amikor aztán egy furcsa véletlen /egy angol nyelvkönyv badarsága/ mégis drámaírássra ösztökéli, mindvégig szem előtt tartja azt a célt, hogy a színházat vissza kell helyezni ősi állapotába; eredendő funkciójába, hogy igazi célját elérje.

Nem lehet tehát egyértelműen elfogadnunk azt az álláspontot, amely szerint Ionesco a színház modernizálására törekedett, csak abban az értelemben, ha a modernizálás, az újítás a régihez való visszafordulást is magába foglalja.

Ionesco nem vérbeli irodalmár. Ezt nemcsak az a kijelentése tükrözi, mely szerint az irodalom egyenlő lenne a neurózissal, hanem az a tény is, hogy a színházhoz

fordul. A nyelv ugyanis a drámának csak egyik eszköze, s a többi: a díszlet, a jelmez, a tárgyak, gesztusok, mozgások ugyanolyan értékű kifejezőerővel bírnak.

Ionesco ezt így fogalmazza meg:

"A színház nem epikus... mert drámai."⁴ Nem szabad azonosítani semmivel, mert önmaga.

Mit kell tehát ennek a mindent átfogó, egyetemes műfajnak bemutatnia, hogy az ember abszurd helyzetét feltárja?

"Meg kell tanulnunk, hogy a leghétköznapiabb jelenséget is a maga teljes szörnyűségében lássuk."⁵ Le kell tehát merülnünk a dolgok lényegéig, a szavak értelméig, hogy elsődleges jelentésüket, igazságukat feltárjuk. A nyelv szintjén tehát az ősi jelentések és a jelek kapcsolatát kell feltárni. Az emberek, a dolgok szintjén pedig az archetípusokat, az egyetemes közös alapot kell észrevenni. Az alkotás így összekapcsolódik a megismeréssel:

"Nem hiszem, hogy az alkotó tevékenység és a megismerő tevékenység között ellentmondás volna, mert a szellem struktúrákat tükröznek."⁶

A mű autonóm, önálló létű, vitathatatlan igazságértékkel. Annyira önálló, hogy magát az íróját is maga alá gyűri: "úgy kell tünnie, mintha hagyná a szereplőket maguktól beszélni, az eseményeket maguktól lefolyni, közbeavatkozás nélkül." Mindent szentesít a képzelet:

"A képzelt reveláló erejű; a képzelet a megismerés módszere; minden, amit elképzelünk, igaz."⁷

A képzelet tehát fölülmúlja a valóságot, olyan igazságot nyújt, amely újdonságával, tisztaságával hat a nézőre, viszont olyan szabadságot ad a mű alkotójának is, hogy az alkotás gyakran a köznapi logika számára érthetlenné, inkoherenssé válik.

Ez történt Ionesco esetében is, akinek műveit elemzők között csak nagyon kevesen találtak olyan összefüggő értelmezésre, mint Saint-Tobi.

Gondolatmenetem onnan indult el, hogy megpróbáltam egy más logikát, nézőpontot találni, amely által egy egységes mű állhat előttem.

Gyakran hangsúlyozzák az esszéírók az abszurd kapcsolatát az álommal; azt tudniillik, hogy az abszurd irodalom szívesen él álomszerű képekkel, sőt néha egész álomleírásokkal. Úgy találtam, hogy az álomnak, mint eszköznek a használata az abszurd és az álom nagyon komoly és alapvető strukturális egyezésein alapul. Gondolom, lehetne az álom az a nézőpont, ahonnan helyreáll a mű logikai szerkezete.

Természetesen egy dráma értelmezése jelentéseinek leszűkítéséhez, rétegeinek kiaknázatlanságához vezet. Nem kívánok részletesen foglalkozni a következő oldalakon az Ionesco-i dráma olyan sajátosságaival, mint például a groteszk, az irónia, a politikai szatíra szerepe, a különféle műfajok paródiája, a parafrázisok, a szereplők elszemélytelenedése stb.

Tudjuk, hogy Ionescot mindig nagyon zavarta a színházban az a távolság, amely a néző és a színpad között van, és amelyet csak ritka alkalommal tudott képzelete segítségével áthidalni. Úgy gondolom, ennek a távolságnak a leküzdésére legalkalmasabb, legcélravezetőbb eszköz az volt számára, hogy feltételezésem szerint, a főszereplőt /mindkét elemzendő darabban Bérenger-t/ mint álmodót tette a darab középpontjába, mintegy nézőpontot csinálva az emberből. A darab tehát a főszereplő legbelső lelki élménye, álma, a legszubjektívebb élmény, amely Ionesco szerint már súrolja az objektivitás határát. Ha így, az álom struktúrái felől közelítjük meg a műveket, talán többet tudunk meg igazságukról:

"Igazságunk álmainkban és képzeletünkben van."⁸

Erre a két darabra azért esett a választásom, mert a Bérenger drámák Ionesco azon művei, amelyekben a legfőbb létkérdésekre a legmélyebb választ tudja adni. A másik két Bérenger

darabban idő hiányában nem foglalkozom.

Mi tehát az álom?

Frédéric Gaussen meghatározása szerint "az egyéni élmény szimbóluma, amely olyan mélyen van a tudatba ágyazva, hogy mintegy megszabadulva alkotójától, annak legtitkosabb kifejezéseként jelenik meg."⁹

Sutter megfogalmazásában "az álom pszichológiai és fiziológiai jelenség, amely az alvás alatt keletkezik, és képek sorozatából áll."¹⁰

Jung hozzáteszi, hogy a tudatalattinak nagy szerepe van az álomtevékenység során, és hogy bizonyos mitológiai típusú álmok archetípusokat is alkotnak, és alapvető egyetemes szorongást is tükrözhetnek. Az embernek tehát megvan az a képessége, hogy egy archaikus világot éljen meg álmában, amelynek a létezését még el sem képzele éber állapotban, és amelyről az álom is csak nagyon zavaros képet ad.

Egyes helyeken ilyen megfogalmazást lehet olvasni az álomról: "Az álom - színház, ahol az álmodó egyben színész, a színpad, a rendező, a szerző, a közönség és a kritikus."¹¹

A következőkben Freud alapján ismertetem az álom funkcióit és tulajdonságait.

Szerinte az álmot két része lehet osztani: lappangó és nyilvánvaló álomtartalomra. Általában a nyilvánvaló álomtartalom, tehát álmképeink, egészen mások, mint a lappangó álomtartalom, amelyet az álom megfejtésével tudunk megragadni. Ez utóbbi oly mélyen gyökerezik tudatalattinkban, hogy csak képeken keresztül tud megnyilvánulni. Ez az a jelenség, amit a tudatos és a tudatalatti dinamikus kapcsolatának neveznek. Nyilvánvaló álomtartalom létrehozására több eszközt alkalmaz tudatunk: ilyen a sűrítés, időbeli eltolás, elfojtás, torzítás. Az álom gyakran egységben ábrázolja az ellentéteket, vagy egyszerűen elhanyagolja őket. Vannak álmok, melyek vágyakat, azoknak teljesülését, vagy éppen elfojtását ábrázolják.

A vágyteljesítő álom funkciója egyben az alvás folytatásának lehetővé tétele.

Az álom olyan eszközöket alkalmaz, amelyek miatt gyakran az álom megfejtőjének az álmot különböző irányban, többszörösen meg kell forgatnia, hogy a lappangó álomtartalmát a felszínre hozza.

Mit csinál az álom a nyelvvel?

Saját tapasztalataink alapján is megfigyelhetjük, hogy az álom a nyelvi kifejezéseket gyakran megcseréli, sűrűn használ többértelmű kijelentéseket, máskor pedig visszanyúl a kifejezés eredeti, szó szerinti jelentéséhez. A gondolatokat képpel is helyettesítheti, vagy párhuzamosan alkalmaz képet és beszédet. Megfigyelhetjük, hogy a szavak hangzásának sokszor nagyobb szerep jut, mint jelentésüknek.

Néha "visszaadja a szó korábbi, teljes jelentését, vagy értelmének változásában egy kicsit mélyebbre hatol."¹²

A beszéd gyakran elemeire hullik az álomban, hogy azután új egészként épüljön fel. Gyakran az álom abszurdodá válik, és vizsgálándó drámáinkhoz hasonlóan összefüggéstelen szavak és képek alakjában tűnik elénk. Az abszurd az álomban általában azt jelenti, hogy az álmogondolat nevetségeset, gúnyosat tartalmaz, vagy az álmodó mindezt kritika alá veszi. Az abszurd jelleget az álomban - és a műalkotásban is - fokozza, ha az álmogondolatok különböző területeiről kerülnek egymás mellé mondatok, közvetítő átmenet nélkül.

Hogyan tükröződnek az álom mindemé sajátosságai a két drámában, ahol "mágus a drámaíró, aki testet ad álomképeinek, és megidézi a jelenést"?¹³

A király halódik és a Bérnélküli gyilkos Ionesco úgynevezett "érett" korszakának termékei, mikor az író művészete már nemcsak formákat érint. A halál a haldokló és a gyilkos szempontjából - ez a két dráma témája. Az elsőt, amellyel elemzésemet kezdem, a Meghalás művészete című könyve bevezetőjének szánta a szerző.

Bérenger, a darab főhőse, álmodik. S minthogy napközben is feltehetőleg szorongások gyötrik, azt álmodja, hogy meg kell halnia. Természetesen nem álmodhatja meg, nem élheti át saját

halálát, mert akkor valóban meghalna, de eljut egy végső pontig, amikor felébred.

Honnan tudjuk ezt?

Ionesco utolsó utasításaiból. "On aura vu disparaître progressivement les portes, les fenêtrés, les murs de la salle dei trône." /Látjuk, ahogyan a trónterem ajtóí, ablakai és falai fokozatosan eltűnnek./¹⁴

Hogyan megy végbe ez az álom? Bérenger belép az álom világába, s meglátja a szereplőket: az őrt, a két királynét, a doktort és a szobalányt. Minthogy tudata nincs hozzászokva ezeknek a szereplőknek viselkedésmódjaihoz, megpróbálja azokat élményeiből, még önmaga tulajdonságait is felhasználva, összeállítani. Gondoljunk csak a két királynőre: Marie-ra, aki a szépség, vidámság, az élet jelképe, tehát Bérenger életigenléséé, vagy Marguerite-ra, aki előre tudja az események lefolyását, és Bérenger-nak azt a felét testesíti meg, amely felfogja, hogy meg kell halnia. Ezzel magyarázható Marguerite-nak az a képessége, hogy mindent tud előre, mintegy felülről látja az elkövetkező eseményeket, folyamatokat.

Marguerite: "Le programme sera exécuté point par point."

/A programot pontról pontra végrehajtjuk./¹⁵

Az orvosnak is vannak ilyen látnoki képességei, de róla ez rögtön a bemutatkozásnál kiderül. Sebész, hóhér, bakterológus és asztrológus egyben, azaz H.Donnard szerint "olyan korok emléke, amikor még az alkímisták kémikusok, az asztrológusok asztronómusok és az orvosok méregkeverők voltak".¹⁶

Az orvos-archetípus tehát szintén előre lát.

Médecin: "Il ne va pas hurler longtemps. Je connais le processus. Il va se fatiguer." /Nem sokáig fog még üvölni. Ismerem a folyamatot. El fog fáradni./¹⁷

Nem egyszerű látnoki képességről van itt szó. Mint ahogy a párizsi Théâtre du Marais előadásából is kitűnt, teremtmő erővel állunk szemben, akiknek kimondott szava realitássá változik.

Ez ősi mágiák, szertartások papjainak képét juttatja eszünkbe, de tudjuk, másról is szó van. Mivel az álomban csak az álmodó tudata teremthet "valóságot", ez a tény is előző állításunkat

igazolja: Marguerite és a többi szereplő azonosítható Bérenger tudatának egy-egy elemével.

Lássunk a teremő erőre néhány példát!

Médecin: Vous avez très mal et vous ne pourrez pas faire un nouvel effort." /Őn nagyon rosszul érzi magát, és már képtelen új erőfeszítésre./¹⁸

És valóban, a király nem bír felállni.

Marguerite: "Maintenant, ça ira mieux." /"Le Roi marche avec plus d'aisance"/¹⁹ /Most jobb lesz. (A király könnyedebben jár.)/ A legjobb példa Marguerite irányító szerepére az utolsó jelenet, amelyben teljesen befolyása alá vonja a királyt, hipnotizáló szavai hatására az valóban megkönnyebbül.

Itt áll tehát előttünk Bérenger, az álmodó ember, aki álmában minden akaratát másokra ruházta, s ő maga pőrén, minden emberi méltóságát elvesztve, tökéletesen magára maradt.

"A magára maradt egyed magányában van az igazság."²⁰

Freud alapján tudjuk, hogy az akarat elvesztését álmunkban gyakran mozgáskorlátozottság formájában éljük át.

Marie: D'abord, lève-toi."

Le roi: "Je me lève." /Il fait un grand effort en grimacant./ /Először is, kelj fel! - Felkelek. Eltorzult arccal erőlködik./²¹ Nemcsak Bérenger, hanem életigenlő fele, Marie sem tud mozdulni.

Le Roi: "Viens vers moi."

Marie: "Je voudrais bien. Je vais le faire. Je vais le faire. Mes bras retombent."

/Gyere ide! - Szeretnék. Megyek... megyek. A karom visszahull./²¹ Bérenger nem tehet semmit a király halála ellen. Nem marad semmije, csak szorongása, amely képekben vetítődik ki.

Le Roi: "Comme un comédien qui ne connaît pas son rôle le soir de la première et qui a des trous, des trous, des trous. Comme un orateur qu'on pousse à la tribune, qui ne connaît pas le premier mot de son discours, qui ne sait même pas à qui il s'adresse."

/Mint egy színész, aki nem tudja a bemutató estéjén a

szövegét, nem jut eszébe semmi, semmi, semmi, Mint egy szónok, akit odalökődnek a tribünre, aki nem tudja a beszédének első szavait, s még azzal sincs tisztában, kihez kell beszélnie./²²

A lelkiállapot képekben való kivetítésére /az álom oly jellegzetes tulajdonságára/ más példákat is találunk a szövegben, gondoljunk csak a királyság állapotára.

Médecin: "En trois jours, vous avez perdu les guerres que vous aviez gagnées."

/Ön három nap alatt elvesztett minden háborút, amelyet valaha megnyert./²³

Az abszurd túlzásokkal tűzdelt természeti katasztrófák képe is ezt jelenti.

Médecin: "Depuis... que le désert a envahi notre continent, la végétation est allée reverdir les pays voisins qui étaient déserts jeudi dernier."

/Mióta a sivatag betört kontinensünkre, a vegetáció a szomszéd országokat borítja zöldbe, amelyek múlt csütörtökön még sivatagosak voltak./²⁴

Az abszurd, mint az álom eleme akkor jelenik meg, ha az álom-gondolatban nevetséges, groteszk dolog található. Kell-e nevetségesebb, mint amikor egy ország miniszterei eltűnnek, mert szabadságot vettek ki, s ráadásul horgászni mentek.?

Juliette: "On ne peut plus repêcher les ministres. Le ruisseau dans lequel ils sont tombés a coulé dans l'abîme avec les berges et les saules qui le bordaient."

/Nem lehet kihalászni a minisztereket. A patak amelybe beleestek, a szakadékba folyt a partokkal és fűzfákkal együtt, amelyek szegélyezték./²⁵

Azt mondtuk, az álom úgy bánik a nyelvvel, hogy gyakran tér vissza a szavak ősi jelentéséhez. Figyeljük meg a királyt, amikor a véghez közeledve ráérez a szavak tartalmára, és a Juliette-el való társalgás nyomán rájön, hogy az életet tulajdonképpen a szavak és jelentéseiknek kapcsolata alkotja, ennek nyomán lehet csak a dolgok lényegét, igazi mélységet felfogni.

Le Roi: "Une robe.C'est extraordinaire..."

Juliette: "Une robe moche, de quatre sous."

Le Roi: "Tu ne sais pas ce que tu dis. Que c'est beau, une robe moche."

/Egy ruha. Ez fantasztikus! - Egy ronda, ruha, négy fillérért./ - Nem tudod, mit beszélsz. Milyen szép is egy ronda ruha!/²⁶ A jelentéseket természetesen nemcsak úgy ragadhatjuk meg, hogy a szavak mélyére ásunk. A szimbólumok, az álmok "rejtett jelentései" is fontos szerepet játszanak ebben.

Tudjuk Ionesco-ról, hogy minden más szimbólumnál jobban kedvelte a fény-sötétség kettősét, s irodalmi vonzalmait is ennek misztikája határozta meg. Számára a fény-sötétség egyenlő volt az üresség-teljesség ellentéppárral, a fény pedig a "jó" princípiumát, az átalakított világot, a mevilágosodás várását jelentette.

"A fényben az esemény bekövetkezik talán."²⁷

Bérenger is, aki halálának tudatában nagyon várja a megszabadulást, a Naphoz imádkozik.

Le roi: "O soleil, aide-moi, soleil, chasse l'ombre, empêche la nuit. Soleil, soleil éclaire toutes les tombes, entre dans tous les coins, et les trous et les recoins, pénètre en moi."

/Ó, Nap, segíts nekem, Nap, üzd el az árnyékot, akadályozd meg az éjszakát. Nap, Nap, világítsd meg a sírokat, hatolj be a sarkokba, lyukakba és zugokba, hatolj belém./²⁸

A halál küszöbén is a Nap szimbolikája jelenik meg álmában.

Le Roi: "...A-t-on jamais connu un tel empire: deux soleils, deux lunes, deux voutes célestes l'éclairaient, un autre soleil se lève, un autre encore."

/Látott valaki valaha ilyen birodalmat: két Nap, két Hold, két égboltozat világítja meg, még egy Nap kel fel, még egy./²⁹ Ezt a látomást már vakon éli meg, s ez a vakság is fontos jelkép. A vak szimbólumáról tudjuk, hogy kettős jelentése van: egyrészt azt jelöli, aki nem akarja látni a valóság dolgait, nem ismeri el az evidenciákat /ez Bérenger, aki nem akar meghalni/, másrészt azt jelképezi, aki nem ismeri a világ átlátszó, felszínes dolgait, csak a számára láthatatlan igazságokat /ez a látnok Bérenger, aki a halál közelében tapasztalja meg ezeket/.

Láttuk tehát, hogy az álom mely funkciói játszanak nagy szerepet ebben a drámában, legyenek azok egyéni álmainkra jellemző tulajdonságok vagy kollektív szimbólumok. Az álom eg tulajdonságáról nem szóltunk még. Arról, hogy van egy olyan, önmagára utaló "metafunkciója", amely megengedi, hogy kízó, gyöttrő álmok esetében az álom abbamaradjon, az alvó fölébredjen.

Miért nem ébred fel tehát Bérenger, ha ilyen szörnyű álma van? Maga az álom nem engedi. Olyan eszközt- az álomból való "kiszólást" -alkalmaz, amely elhiteti a felébredni vágyó tudatával, hogy nem álmodik, és ez lehetővé teszi az álom folytatását. Bérenger szájából hangzik el:

"Ce n'est peut-être pas vrai. Dites-moi que ce n'est pas vrai. C'est un cauchemar." /"Silence des autres."/

/Ez nem lehet igaz. Mondjátok, hogy nem igaz. Csak rémálom. Nem szól senki./³⁰

Vagy gondoljunk Marguerite állandó kiszólására az álom-előadásból:

"Tu vas mourir dans une heure et demie, tu vas mourir à la fin du spectacle."

/Másfél órán belül meghalsz, az előadás végén meghalsz./³¹

Hiába hangzik el, hogy előadásról van szó, evvel is csak az kap nyomatékot, hogy akár álom, akár való, a halál be fog következni.

De a halál nem áll be, ezt megakadályozza az alvó tudat. Bérenger felébred, s feltehetőleg megtisztulva, egy fontos élménnyel gyarapodva tudja folytatni életét. Nem hiszem, hogy bármi más lett volna Ionesco darabjának célja, mint az, hogy megmutatta: át lehet élni a halál közelségét az életben is, méghozzá az álomban, s csak akkor tisztulhatunk meg, ha onnan visszatértünk.

Ha a Király halódik a sötétség drámája, akkor a Bérnélküli gyilkos bizonyos szempontból a fényé.

Ennek a darabnak a megértését is megkönnyíti, ha a főszereplő álmaként interpretáljuk. Itt viszont az álom egysége megbomlik, s három különböző, mégis összefüggő álmot alkot.

Az álmok határai szerencsénkre egybeesnek a felvonások határaival.

Hogyan bizonyítható ez?

Az első felvonást az éjszaka első álmának tekintjük, amely mélyen rányomja bélyegét a főhős tudatára, ugyanis benne egy régi emléke elvenedik fel. Tudja, hogy ez az emlék már nem válhat realitássá, ezért szorong, s ezt a szorongást egy gyilkos képébe vetíti ki. Az egyelőre ismeretlen gyilkos elfogása és törvény elé állítása lesz hősrünk célja, ami a valóságban feltehetőleg a megvalósulatlan boldogság okának keresésével azonosítható. A második felvonás erről a keresésről szól, azaz szólna, ha nem zavarnák állandóan a kívülről jövő ingerek. Az álom kutatói előtt közismert az álomnak az a "tevékenysége", hogy a kívülről jövő ingereket beleszővi a megálmodott történetbe, a zavartalan alvás fenntartásának céljából. A második felvonás minden ilyen ingert - a házmester beszélgetését, az utcáról felszűrődő zajokat, beszélgetéseket - feldolgoz, legtöbbször igen elferdített formában.

A köznapi beszéd fordulataival úgy bánik, hogy azokat felszabdálja, s új egésként építi fel.

Le premier vieillard: "On m'a invité au dîner de nocés... Je n'ai pas été content parce que je n'aime pas le coq au vin."

Le deuxième vieillard: "On ne vous a pas servi le coq au vin?" Le premier vieillard: "Si. Mais on ne m'a pas dit que c'était du coq au vin, alors c'était pas bon quand j'ai mangé. C'était un dîner raté."

Le deuxième vieillard: "J'aurais bien voulu être invité a votre place. Parce que moi, j'aime les dîners ratés."

/Meghívtak lakodalmi vacsorára... Nem örültem neki, mert nem szeretem a borban főtt kakast. - Nem szolgáltak fel önnek borban főtt kakast? - De igen, csak nem mondták meg, hogy borban főtt kakas, ezért nem is ízlett. Elrontott vacsora volt. - Szívesen lettem volna az ön helyében. A magam részéről, én szeretem az elrontott vacsorákat./³²

Még ugyanennek a felvonásnak a folyamán Bérenger mély álomba merül, s ezt Ionesco a külső zajok elhalkulásával szemlélteti:

"Pause. Les bruits ont cessé brusquement après que s'est arrêté, progressivement, le sifflet d'une dernière sirène."

/Szünet. A zajok hirtelen szűntek meg, miután egy utolsó sziréna bűgása is fokozatosan elhalkult./³³

Ekkor ér haza Bérenger az "előző" álomból, és ugyanolyan alapérzéssel, a keresés lázával indul el. Tudata színre lépteti Edouard-t, aki a való életben egy jóbarát alakjának felel meg, de itt, az álomban egész más funkciója van. Őrá terelődik a gyanú, hisz viselkedése végig furcsa.

Mintha nem akarná Bérenger-t segíteni. Szó szerint úgy érezzük magunkat, mint egy krimiben, amikor tudjuk, hogy nem az a gyilkos, akire a gyanú terelődik.

Edouard mindenestre az alvó tudatnak azon termékei közül való, amelyek az "eltolást" valósítják meg; egy tulajdonság másra ruházódik, mint akié valójában.

Hogyan alakul ki az álmok színtere, azaz a színpadi tér?

Az első álom színpada üres, hisz álmainkban is gyakran csak a hangulatot érezzük meg, képet nem látunk. Itt is a Ionesco által oly nagyon kedvelt fényszimbolika eszközei hatnak: a "Sugárzó várost" az erősen világító fehér és kék fény jelzi. Az alakoknak, tárgyakkal csak a sziluettjét látni, pontosan úgy, mint amikor az álom "árnyékvilágában" járunk.

Az álom szimbólumokat kedvelő természete mutatkozik meg abban, ahogy az elveszett boldogság képét egy "Sugárzó városba" /cité radieuse/, paradicsomi helyre vetíti ki. Itt zajlik az egész első álom, s az innen való távozás is szimbolikus értelmű. Bérenger felszáll a villamosra, és elutazik. Az utazáshoz régi időktől fogva egyrészt a béke, igazság megszerzésére irányuló vágy kapcsolódik, másrészt pedig belső változást jelent, vagy akár a magunk elől való menekülést.

Dehát miért menekül Bérenger?

Véleményem és a dráma pszichológiai bizonyítékai szerint saját bűnössége elől, ugyanis ő a gyilkos, ha nem követett is el konkrét gyilkosságot. A gyilkos archetípusát testesíti meg.

Nem tud szembenézni magával, akarati konfliktussal küszködik, s mint ahogy azt már az előbbi drámában is láttuk, ez gyakran mozgáskorlátozottság formáját ölti. Erre a harmadik felvonás a legjobb példa. Bérenger és Edouard nem tud előre haladni, és a látszólag közeli prefektúrát sem éri el. Ennek legtöbbször Edouard az oka, aki valami úton-módon visszatartja Bérenger-t. Feltéhetőleg ismét hősünk barátjára kivetített érzelmeiről van szó.

Akarati konfliktusra vezethetjük vissza az utolsó jelenetet is. Bérenger találkozik a gyilkossal, s még mindig nem ismeri fel önmagát. Ezért hangsúlyozza álmában, hogy a gyilkos egészen más testalkatú, mint ő, s ezért lehetetlen a kommunikáció is vele: önmagával nem beszélhet.

Az összes többi szereplő is, legfőképpen az Építész, egy típust képvisel, annak ellenére, hogy funkciója állandóan változik. Álmaink gyakori jelensége az alakok összemosódása, folytonos változása. Az Építész először idegenvezető, aztán a munkáját végző hivatalnok, néha Bérenger pszichológusa. Hogy alapvető természete mégsem változik, azt az is igazolja, hogy a harmadik felvonás folyamán rendőrként is felismerjük. Ionesco szerzői utasításai szentesítik a szerepcseréket:

"Plusieurs de ces rôles peuvent être joués par de mêmes acteurs."

/A szerepek közül többet ugyanazok a színészek játszhatnak./³⁴ A szerepekhez természetesen alkalmazkodnak a beszédstílusok, modorok is. Az álomnak az a tulajdonsága jelenik meg, hogy a szavak hangalakja, a beszéd külső tényezői fontosabbak, mint a jelentés. Gondoljunk csak arra az abszurd helyzetre, amikor az Építész és Bérenger a bisztróban beszélgetnek.

Béranger: "Au moins, si vous aviez son signallement."

Architecte: "Mais nous l'avons... quelques-unes de ces victimes, rappelées à la vie pour un moment, ont pu même nous fournir des précisions supplémentaires."

/Ha legalább a személyleírása meglenne! - De hiszen megvan... Az áldozatok közül néhány, akiket életre keltettünk egy percre, még kiegészítő pontosításokkal is tudott szolgálni./³⁵

Ki tudjuk találni, mi volt az Építész kijelentésének célja, elérte azt anélkül is, hogy értelmes, logikailag helyes mondatot alkotott volna.

A szavakkal nemcsak így bánik az álom. Mint A király halódik esetében, itt is megmutatja teremtő, valóságalkotó képességüket.

Béranger: "On dirait un bassin." /L'éclairage fut apparaître dans le fond, la forme vague d'un bassin qui a surgi au moment où le mot a été prononcé./

/Medencének mondanám. - A világítás egy medence homályos körvonalát láttatja a háttérben, amely abban a pillanatban tűnik elő, amikor a szót halljuk./³⁶

A szavak, melyeknek semmi jelentésbeli közük nincs egymáshoz, máskor mégis párhuzamba állnak annak alapján, hogy hangulatuk, a hozzájuk kapcsolódó lelkiállapot azonos. Legjobb példa erre az első felvonásnak az a jelenete, amikor Béranger monológjával egyidőben az Építész telefonál, és titkárnőjét keresi. Béranger el van ragadtatva, az Építész ideges: mindketten érzelmileg felfokozott állapotban vannak. Vagy emlékezzünk a harmadik felvonásban megjelenő "Mere Pipe"-re, aki politikai agitációját harsogja. Ugyanazzal a feszültséggel van tele, mint Béranger, aki a rendőrségre siet. A lelkiállapotok az álomban nem mindig párhuzamos vagy ellentétes kijelentéseként jelennek meg, gyakran csapódnak le képekben is. Példa erre a rendőrség, amely a lelkiismeret szimbóluma hősrünk álmában, oda kell eljutnia, hogy megnyugodhasson. Ilyen szerepe van a bisztrónak is, amelybe az Építész és Béranger tér be a "Sugárzó városból" való

visszatérésükkor. Pontosan olyan hangulatot áraszt, mint amit az érez, aki a Paradicsomból tér vissza a földre.

Vegyük szemügyre az utolsó jelenetet, a magára maradt Bérenger törekvését, hogy eljusson a rendőrségre. A táj kihalt, őszi, kopár lesz.

Az álomnak van egy fajtája, amelyről nem esett eddig szó, de amely ebben a drámában fontos szerepet játszik, nevezetesen a vágyteljesítő álom.

Már azzal is, hogy hősünk egy eszményi, régen "álmodott" helyre kerül, egy vágya teljesül álmában. És hogy a csoda el ne múlhasson könnyen, többször bizonygatja magának:

Bérenger: "Non, non, ce n'est pas un simple rêve, cette fois." /Nem, nem, ez nem egyszerű álom ez alkalommal./³⁷

Máshol:

Bérenger: "La réalité de votre cité radieuse est indiscutable." /A maguk sugárzó városának realitása vitathatatlan./³⁸

A boldogság viszont csak úgy lehet tökéletes, ha teljesül Bérenger másik, ki nem mondott vágya is. S ím megjelenik Dany, a titkárnő, s bár szó sincs arról, hogy hősünk elnyerje kezét, neki ennyi elég, hisz a "menyasszonya lehetett volna". Nem a reális helyzet fontos tehát az álomban, hanem a megélt, elképzelt valóság.

Mint az előző, ez a dráma is "befejezetlenül" marad, nem hal meg a hős sem itt, sem ott. Nem hal meg, mert felébred, és megkönnyebbül, hogy mindez csak rossz álom volt. Csakhogy ez dráma már nem okozhat akkora katarzist álmodójának: ha sejti, márpedig tudatalattijában sejti bűnösségét, életének lelkiismereti problémájával is szembe kell néznie.

Természetesen az embert, az "élő Bérenger-t" nem lehet reprodukálni, ahhoz túl keveset tudunk meg róla.

Az álkomfejtés eszközét bizonyos határok között lehet csak alkalmazni.

Nem is a szereplők pszichoanalitikus elemzése volt a célunk,

s nem is az, hogy logikát keressünk ebben az illogikusnak ábrázolt világban. Módszerünkkel csak azt tudjuk elérni, hogy a logikátlanságot egy másik szempontnak vetjük alá, és a dráma egységét, nem pedig világának egységét mutatjuk be.

Ez a zárt egész így megfelel a szerző szándékának:

/Ionesco színháza költői színház, olyan színház, amely létállapotok élményét kívánja közölni, ezt a mind között legnehezebben közölhető témát."³⁹

JEGYZETEK

1. E. IONESCO: Notes et contre-notes, Editions Gallimard, 1966. Paris, p.297.
2. E. IONESCO: Dans les armes de la ville /Cahiers de la Compagnie Madelaine Renaud--Jean-Louis Barrault, Parizs, 20. szám/
3. M. ESSLIN: Az abszurd dráma elmélete /Színháztudományi Intézet és Népművelési Propaganda Iroda, 1967. Bp., p.43./
4. E. IONESCO: Pages de Journal p.231. /Théâtre et anti-théâtre/
5. lsd. 3.
6. lsd. 3. p.38.
7. E. IONESCO: La Démystification par l'humour noir /L'Avant-Scene 1959. febr. 15./
8. N. BALOTA: Abszurd irodalom, Gondolat, 1979. Bp., p.328.
9. J. CHEVALIER-A.GHEERBRANT: Dictionnaire des symboles Edition Robert Laffont et Edition Jupiter, 1982. Paris, p.809.
10. lsd. 9. p.810.
11. lsd. 9. p.811.
12. S. FREUD: Álomfejtés, Helikon, 1985. Bp., p.260.
13. lsd. 8. p.372.
14. E. IONESCO: Le roi se meurt, Editions Gallimard, 1963. Paris, p.136.
15. lsd. 14. p.51.
16. H. DONNARD: Ionesco Dramaturge, Lettres Modernes, 1966. p.169.
17. lsd. 14. p.63.
18. lsd. 14. p.46.

19. lsd. 14. p.129.
20. lsd. 3. p. 58.
21. lsd. 14. p.42.
22. lsd. 14. p.57.
23. lsd. 14. p.45.
24. lsd. 14. p.45.
25. lsd. 14. p.39.
26. lsd. 14. p.91-92.
27. E. IONESCO: Présent passé - passé présent, Mercure de France 1968. Paris, p.269.
28. lsd. 14. p.76.
29. lsd. 14. p.134.
30. lsd. 14. p.65.
31. lsd. 14. p.37.
32. E. IONESCO: Tueur sans gages, Ed.Gal., 1958. p.98-99.
33. lsd. 32. p.107.
34. lsd. 32. p.11.
35. lsd. 32. p.72.
36. lsd. 32. p.29.
37. lsd. 32. p.45.
38. lsd. 32. p.17.
39. lsd. 3. p.50.

BIBLIOGRÁFIA

- N. BALOTA: Abszurd irodalom, Gondolat, 1979. Bp.
- The portable Jung, ed. Joseph Campbell, Pinguin Books, 1976. London,
- J. CHEVALIER-A.GHEERBRANT: Dictionnaire de symboles Ed. Robert Laffont et Jupiter, 1982: Paris,
- J.H.DONNARD: Ionesco dramaturge ou l'artisan et le démon Lettres Modernes, 1966. Paris,
- M. ESSLIN: Az abszurd dráma elmélete, Színháztudományi Intézet és Népművelési Propaganda Iroda, 1967. Bp.
- S. FREUD: Álomfejtés, Helikon, 1985. Bp.
- E. IONESCO: Tueur sans gages, E.Gallimard, 1958. Paris,
- E. IONESCO: Le roi se meurt, Ed.Gallimard, 1963. Paris,
- E. IONESCO: Journal en miettes, Mercure de France, 1967. Paris,
- E. IONESCO: Notes et contre-notes, Ed.Gal. 1966. Paris,
- E. JACQUART: Le théâtre de dérision, Ed.Gal. 1974. Paris,
- A. UBERSFELD: Lire le théâtre, Ed.Sociales, 1982. Paris,
- SAINT-TOBI: E.I. ou A la recherche du paradis perdu E.Gal. 1973. Paris,
- E. IONESCO: Présent passé - passé présent, Mercure de France, 1968.
- Világsszínpad 2. /E. Ionesco: A király halódik/ magvető, 1971. Bp.
- Colloque de Cerisy: IONESCO /situation et perspectives/ /colloque du centre culturel international de Cerisy-La-Salle 1981./